Creația corală a compozitorului Adrian Pop – o privire de ansamblu

Paula Șandor

REZUMAT – Totalizând un număr considerabil de titluri (lucrări de sine stătătoare sau cicluri), creaţia corală a compozitorului clujean Adrian Pop este reprezentativă atât prin prisma frecvenţei cu care genul a fost abordat pe parcursul întregii sale activităţi creatoare (începută prin anii ’70), dar mai ales prin variatele surse de inspiraţie – folclorul românesc sau universal, şi lirica poetică – cu precădere cea germană şi italiană. Modalitatea de reliefare a acestor tendinţe în plan muzical defineşte un stil componistic puternic individualizat, situat la interferenţa dintre tradiţie şi modernitate, care face uz din plin de resursele ansamblurilor corale într-o manieră rafinată, şi a cărui finalitate rezidă în reliefarea semnificațiilor textului suport – folcloric sau liric.
Cuvinte cheie: gen coral, surse de inspiraţie, folclor, lirica poetică, tradiţie, modernitate.

Autor al unei vaste creaţii constând în lucrări simfonice, camerale, vocal-instrumentale, dar şi muzică electronică sau de teatru, compozitorul contemporan Adrian Pop a acordat o atenţie deosebită genului coral – considerat drept „principala formă artistică-muzicală a poporului”[1] şi o resursă esenţială în „formarea unei şcoli naţionale de compoziţie”[2]. Astfel, autorul se înscrie ca un continuator al tradiției instituite încă din secolul al XIX-lea prin reprezentanţi precum Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima – a cărui creație a marcat o fază de „trecere a muzicii de la gândirea tonal-funcţională la intuirea unor soluţii de apropiere şi integrare a elementelor folclorice modale”[3] –, Ion Vidu, Dumitru Georgescu Kiriac, Augustin Bena, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Tudor Jarda, ş.a., dar şi cea identificabilă în cadrul şcolii clujene de compoziţie la Sigismund Toduţă, care a transformat aparatul coral într-un „instrument ce oferă multipe posibilități, în primul rând timbrale”[4] şi discipolii săi: Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Ede Terenyi, Constantin Rîpă, Hans Peter Türk – ale cărui lucrări de gen „poartă amprenta vocalității şi a unui lirism specific fondului tradiţional săsesc al cântecelor în mediul cărora s-a format şi pe care le-a studiat”[5] –, Dan Voiculescu sau Valentin Timaru.

Compoziţiile de acest gen ale lui Adrian Pop, destinate diverselor ipostaze ale aparatului coral (predominantă fiind însă cea mixtă, cu un număr de peste 60 de titluri), sunt prezente încă din primii săi ani de activitate – anii ’70 –, şi pot fi regăsite ulterior pe întreg parcursul creator al compozitorului. Deşi o constantă genuistică, corpusul creaţiei corale aparţinând lui Adrian Pop stă sub influenţa unor variabile, utile în încercarea de periodizare a acesteia şi de mare relevanţă în configurarea unor concluzii de ordin stilistic.

O primă variabilă, deja amintită şi probabil uşor de dedus, este configuraţia aparatului coral. Cu toate că bogăţia de resurse timbrale a corului mixt este exploatată din plin în cadrul lucrărilor şi ciclurilor de referinţă ale compozitorului, a căror prezență se manifestă de-a lungul tuturor celor circa aproximativ decenii de activitate, nu lipsesc nici corurile bărbăteşti sau cele pentru voci egale, de femei, copii, specifice începutului, respectiv sfârşitului anilor ’90.

De asemenea, mare parte din genurile abordate de către compozitor sunt bine reprezentate, raportat la fiecare dintre aceste ipostaze ale aparatului coral, dar există şi excepţii, tipologii care apar o singură dată în cadrul unor cicluri de lucrări pentru cor mixt. O primă astfel de excepţie este cea a cântecului patriotic – consecinţă a contextului social politic de la acea vreme – care deschide, de fapt, şirul titlurilor corale în anul 1974 şi se păstrează cu precădere în lucrările mixte până spre sfârşitul perioadei comuniste. Alte cazuri genuistice singulare sunt: cel al madrigalului, a cărui apariţie poate fi semnalată în ciclul de *Trei madrigale* pe versurile poetului italian Salvatore Quasimodo, compuse în perioada 1979-1985, sau al bagatelelor care alcătuiesc ciclul de *Opt bagatele* pe versuri de Christian Morgenstern din 1986. Mai departe – colinda, cântecul, constituie tipologii genuistice de bază în cadrul corpusului coral al lui Adrian Pop, indiferent de componența ansamblurilor cărora acestea le sunt dedicate.

Principalul element de varietate în muzica corală a compozitorului clujean este însă imprimat de sursele de inspiraţie utilizate – folclorul românesc, dar şi internaţional, şi lirica poetică europeană. Adoptarea şi transpunerea sub diferite forme a melosului popular, odată cu promovarea esenţelor autohtone este, de altfel, un fenomen specific muzicii românești de secol XX, iar reliefarea sa prin intermediul sonorităţilor corale poate fi pusă în

P. Șandor
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”
Cluj-Napoca, România
email: paula.sandor@amgd.ro

[1] Georgescu, *Muzica corală de-a lungul veacurilor*, 25.
[2] Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, 30.
[3] Simionescu, *Sisteme tonale în creația compozitorilor clujeni*, 27.
[4] Iacob, *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*, 30.
[5] Simionescu, *Sisteme tonale în creația compozitorilor clujeni*, 161.

strânsă relație cu avântul pe care genul îl cunoștea deja în acea perioadă. Tradiția se respectă și în cadrul școlii componistice clujene, dovadă stând caietele cu prelucrări de melodii populare sau compuse în spirit folcloric, alături de poemele corale aparținând lui Sigismund Toduță, prelucrările de citat ale lui Liviu Comes, Tudor Jarda, Constatin Rîpă, Dan Voiculescu, Valentin Timaru ș.a., lucrări însă în care fondul muzical comun arhaic nu pune, nicidecum, în umbră orientările moderniste și stilul componistic individualizat al autorilor.

În ceea ce îl privește pe compozitorul Adrian Pop, studentul folcloristului Traian Mîrza care i-a „deschis curiozități dincolo de fondul principal al problemelor", după cum el însuși afirmă, elementul folcloric este de asemenea o resursă importantă, identificabilă încă de la primele piese pentru cor mixt, din 1974, când a fost compusă întâia colindă din cele opt ce aveau să alcătuiască ulterior ciclul de *Colinde laice*. Aici, viziunea sa complexă și completă asupra fenomenului colindatului poate fi constatată și datorită prezenței a două ipostaze ușor insolite ale obiceiului: cea a „căutării de pricină", o parodiere ce transformă cadrul ritual al colindatului într-unul plin de umor, într-o atmosferă de petrecere, ce poate fi întâlnită în *Vine hulpe di la munte* (1974), și cea a „descolindatului", unde colinda nu este primită de către gazde și unde discursul colindătorilor se transformă într-un șir de imprecații, blesteme ca reacție la acest fapt, cum este cazul lucrării *Cine nu ne-a lăsa-n casă* (1981). Citatele folclorice pe care se bazează cele două colinde laice sunt fie preluate din culegeri de folclor (*Vine hulpe di la munte* și majoritatea dintre *Colindele laice*), fie expresia unui mediu sonor imaginat de către compozitor în raport cu o astfel de conjunctură (*Cine nu ne-a lăsa-n casă*). Tehnicile de limbaj prin care aceste melodii sunt prelucrate, precum ipostazele heterofonice ale scriiturii – obținute prin „descompunerea în factori" a melodiei, odată cu „polifonizarea elementelor comentarii"[6] în *Vine hulpe*, completate de exclamații „cu sunete nedeterminate"[7] specifice limbajului folcloric, sau straturile onomatopeice, de scandare a textului, efectele extravocale și momentele ușor aleatorice din *Cine nu ne-a lăsa-n casă* – sunt mărci ale spiritului modern ce caracterizează stilul compozitorului, perfect echilibrat în raport cu modalitățile statornicite de prelucrare a citatului folcloric – prin pedale, augmentări, imitații ș.a.m.d. Scopul rezidă, desigur, în reliefarea substratului folcloric și stabilirea unei strânse conexiuni între text și muzică.

Pe lângă flexibilitatea și tenacitatea demonstrată prin abordarea fațetelor mai puțin uzuale ale obiceiului colindatului, Adrian Pop rămâne consacrat tradiției folclorice românești, și în special celei componistice clujene. O demonstrează prezența temei mioritice – mai întâi în *Etos 1* pentru orchestră ce datează din anul 1976 – și, doi ani mai târziu, în colinda laică *Trecu-mi-și mai mărgu-și*, al cărei limbaj sonor constituit pe baza citatul folcloric propriu-zis sau din linii fonematice rezultate în urma păstrării din textul de colind doar a vocalelor componente (cum este cazul introducerii și a codei), redă atât conținutul versurilor, cât și efectul spațial arhaic. Textul folcloric plasează firul epic după dispariția ciobănașului, când mama sa, Miorița, îl caută deja, motiv pentru care aceasta se adresează unui „stol de călări" cărora le face o descriere a *fiutului* uzând de binecunoscutele versuri ale baladei în varianta lui Alecsandri.

Adrian Pop nu s-a limitat însă la folclorul autohton. Numeroasele cântece populare pentru cor mixt, bărbătesc, dar și de voci egale, pe versuri italiene, franceze, spaniole, sau chiar grecești, demonstrează un mare grad de flexibilitate și adaptabilitate la cultura tradițională europeană. Multe dintre ele au fost compuse pentru concursuri internaționale de compoziție, dintre care cel mai intens frecventat de către compozitor a fost cel de la Trento, Italia. Dovadă în acest sens stă o listă consistentă.

O categorie definitorie a surselor de inspirație o reprezintă însă lirica europeană, expresie a apropierii compozitorului de arta poetică universală. Varietatea este, precum în cazul tematicilor folclorice, atributul care caracterizează și poeziile transpuse și atașate discursului coral, din nou cu precădere în ipostaza sa mixtă. Astfel, putem recunoaște aici limbajul poetic ermetic al autorului italian Salvatore Quasimodo în ciclul de *Trei madrigale* compuse între anii 1979-1985, lirica trubadurilor și truverilor în ciclul *Trouvéres* din 1981, conținutul ludic al textelor *Galgenlieder* – „Cântece de spânzurătoare" – în ciclul de *Opt bagatele* din 1986, sensurile simbolist-existențiale în *Lieben* – „Iubiri" de Rainer Maria Rilke (scrise doi ani mai târziu), sau pregnantul caracter descriptiv în mai recentele *Le voix de la nuit* („Vocile nopții") pe versuri de Alexandru Macedonski și Alfred de Musset, prezente atât în varianta inițială pentru cor dublu (2011), cât și într-o inedită versiune pentru cor și orchestră (2017).

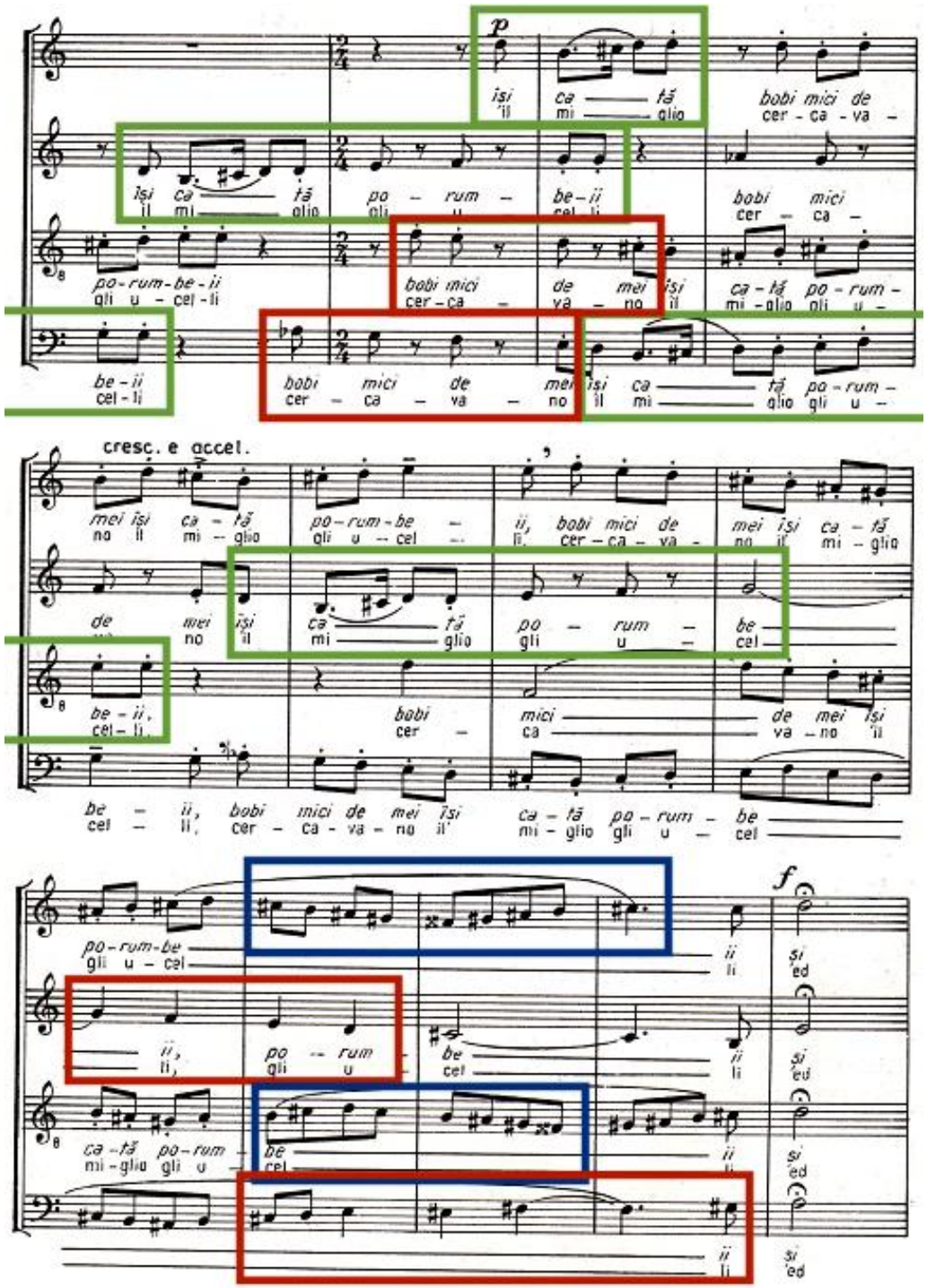
Fuziunea text-muzică primează, astfel că elementele compoziționale și de limbaj muzical sunt adaptate cu finețe atât la caracteristicile prozodice, cât și la semnificațiile mesajului poetic. Deși nici unul din parametrii constitutivi ai discursului nu sunt neglijații, mijloacele care prevalează în majoritatea lucrărilor corale sunt limbajul sonor și tehnicile de scriitură. Acest fapt poate fi observat și în lucrarea *Antico inverno* – „Bătrâna iarnă" – primul dintre cele *Trei madrigale pe versuri de Quasimodo*. Redarea textului ermetic constituit dintr-o succesiune de imagini poetice descriptive – vizuale, olfactive sau motrice – și care accentuează ostilitatea anotimpului iernii, se face prin diverse ipostaze ale limbajului tonal: de la cea de utilizare a totalului cromatic în urma unui *passus duriusculus* octaviant și care precede apariția unei sintagme centrale a poeziei – cea *de moarte*, la cea extrem de disonantă, sau a armoniilor de cvarte identificabile în anumite momente cadențiale; de la

[6] Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, 102.
[7] Caranica Fulea, „Creații de compozitori clujeni", 10.

desfășurarea modurilor acustice din strofa secundă, la scurta readucere a tonal-funcționalului într-o strofă muzicală de mare efect contrastant – *un strop de soare*. Desigur, toate aceste sonorități sunt puse în valoare prin intermediul scriiturii polifonice libere, omofone în cadențe, contrapunctice sau imitative. Astfel, limbajul sonor este o marcă a laturii moderniste a compozitorului, în timp ce ipostazele scriiturii confirmă încadrarea genului de madrigal, și implicit prezența influențelor neo-clasice.

Un moment extrem de sugestiv al sintezei dintre clasic și modern care caracterizează stilul compozitorului poate fi remarcat în strofa a II-a din *Antico inverno*. Cu scopul de a reda dinamismul din planul poetic al unei căutări și zbor de porumbei cel mai probabil în stoluri, Adrian Pop configurează o imitație în ipostază dublă de contrapunct, utilizând două planuri ale distribuției corale, respectiv cuplurile vocale bas-tenor și alto-sopran în ordinea apariției, în timp ce, în plan tonal, își face simțită prezența modul acustic, cu raportul intervalic de 1:2. Această imitație se sfârșește cu un moment cadențial de mare efect, chiar pictural, constituit prin mersuri treptate melodice, ondulate, în inversiune, două câte două.

Largo
Moderato
Bă - trî - nă iar - nă.
An - ti co in - ver - no.
Bobi mici de
Cer - ca - va -
mei
no
își că - tă po - rum - be-ii
il mi - glio gli u - cel-li
bobi mici de mei no il mi-glio, cer - cer - ca - va -
bobi mici de mei
cer - ca - va - no
mici de mei își ca-tă
va-no il mi-glio
își că - tă po - rum -
il mi - glio gli u -



Ex. 1. *Antico inverno* [*Bătrâna iarnă*] – Strofa a II-a: Ipostaze ale contrapunctului dublu; prezența modului acustic

Aspectele metro-ritmice, agogica, dinamica și modalităţile de articulare a sunetelor constituie, de asemenea, resurse importante, aflate mereu în strânsă interdependenţă şi în acord cu expresia textului poetic redat.

Desigur, lucrarea *Antico inverno* din anul 1979 prezintă numai o ipostază a tehnicilor de limbaj ce imprimă stilului componistic al autorului caracterul sintetic. Limbajul tonal cunoaște, de-a lungul lucrărilor de inspirație poetică universală, diverse esenţe modal-cromatice, modal-diatonice, sau tonal-funcţionale; în ceea ce privește emisia corală, aceasta este concepută sub același semn al varietății posibilităților de „expresivizare a discursului muzical, ce preconizează o abordare distinctă a vocii umane, redată prin scrieturi particularizate”[8], fiind situată la intersecția efectelor sonore vocale, extra-vocale sau onomatopeice, și a configurațiilor timbrale rezultate în urma alternării modului de distribuire a celor patru voci de cor mixt. Modul de conturare a acestor tematici prin intermediul genului coral la Adrian Pop conturează o evoluţie componistică a cărei complexitate stilistică se

[8] Nedelcuț, *Muzica românească contemporană corală și vocal-simfonică*, 32.

bucură de recunoaștere națională și internațională, fiind răsplătită cu numeroase premii din partea Uniunii Compozitorilor din România, Academiei Române, sau obţinute la competiţii în Franţa, Italia, Spania, Africa de Sud.

Cele două surse de inspiraţie abordate – folclorul românesc/ universal şi lirica poetică europeană – rezonează, deopotrivă, cu esența unui muzician ce îmbină cu măiestrie bogatele resurse compoziţionale de natură clasică și modernă, și cea a unui avizat om de cultură!

Bibliografie

Carte:

Georgescu, Silvian. *Muzica corală de-a lungul veacurilor*. București: Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, 1963.

Herman, Vasile. *Formă și stil în noua creație muzicală românească*. București: Editura Muzicală, 1977.

Iacob, Hilda. *Aspecte stilistice în creaţia vocală, corală şi vocal-simfonică a lui Sigismund Toduţă*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2002.

Nedelcuț, Nelida. „Aspecte ale scriiturii vocale în muzica românească a secolului XX”. În *Muzica românească contemporană și vocal-simfonică*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2009.

Voiculescu, Dan. *Polifonia secolului XX*. București: Editura Muzicală, 2005.

Articol în revistă:

Caranica Fulea, Mihaela. „Creații de compozitori clujeni”. *Muzica*, nr. 8 (1967).

Teză de doctorat:

Simionescu, Maria-Marina. *Sisteme tonale în creaţia corală a compozitorilor clujeni*. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2009.